



Bernard Berenson, Margherita Sarfatti e o ambiente artístico portenho do segundo pós-guerra

Bernard Berenson, Margherita Sarfatti, and the *Porteño* artistic milieu of the aftermath of World War II

Dra. Ana Gonçalves Magalhães

Como citar:

MAGALHÃES, A.G. Bernard Berenson, Margherita Sarfatti e o ambiente artístico portenho do segundo pós-guerra. *MODOS*. Revista de História da Arte. Campinas, v. 4, n. 1, p.225-239, jan. 2020. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4536>>. DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v4i1.4536>.

Imagem: *Lamentação sobre o Cristo morto (ou Pietá)*, de Jacopo Tintoretto, 1560-1565, óleo sobre tela, 94,7 x 141cm, foto: João Musa. Fonte: <<https://masp.org.br/acervo/obra/lamentacao-sobre-o-cristo-morto-ou-pieta>>.

Bernard Berenson, Margherita Sarfatti e o ambiente artístico portenho do segundo pós-guerra

Bernard Berenson, Margherita Sarfatti, and the *Porteño* artistic milieu of the aftermath of World War II

Dra. Ana Gonçalves Magalhães*

Resumo

Este artigo trata das relações inusitadas do historiador da arte e *connoisseur*, Bernard Berenson (1865-1959), e a crítica de arte italiana, Margherita Sarfatti (1880-1961), com o meio artístico modernista de Buenos Aires, entre os anos 1940 e 1950. Procuramos assim elucidar a tradução, primeiro para o castelhano e depois para o português, de *Aesthetics and History*, de Berenson, e sua circulação no contexto sul-americano.

Palavras-chave

Bernard Berenson. Margherita Sarfatti. Jorge Romero Brest. Arte italiana do Renascimento. História da Arte na América do Sul.

Abstract

This essay concerns the unexpected relations of art historian and connoisseur, Bernard Berenson (1865-1959), and Italian art critic, Margherita Sarfatti (1880-1961), with the modernist artistic milieu of Buenos Aires, in the 1940s and early 1950s. This context helped us to elucidate the translation, first to Spanish and then, to Portuguese, of Berenson's *Aesthetics and History*, and its circulation in South America.

Keywords

Bernard Berenson. Margherita Sarfatti. Jorge Romero Brest. Italian Art of the Renaissance. Art History in South America.

O historiador da arte norte-americano, de origem lituana, Bernard Berenson (1865-1959) é um nome de referência para a historiografia da arte que se ocupou dos artistas italianos do Renascimento. Seus famosos volumes sobre o tema (Berenson, 1930)¹, sobretudo o livro dedicado aos desenhos florentinos do Renascimento (Berenson, 1903), são até hoje manuais de consulta para os estudiosos que discutem atribuição de obras de artistas italianos dos séculos XV e XVI, bem como consolidaram a prática de *connoisseur* de Berenson. Esses mesmos volumes foram publicados nas principais línguas da historiografia da arte, originalmente em inglês, e depois o francês, o italiano e o espanhol. Mesmo sendo Berenson internacionalmente célebre por isso, eles jamais receberam uma tradução para o português, por uma editora brasileira.

O primeiro e talvez único livro de Berenson a ser traduzido para o português do Brasil foi *Aesthetics and History* (Berenson, 1948), ao qual ele se dedicou no período da II Guerra Mundial – juntamente com seu *Sketch for a Self-Portrait* (Berenson, 1949)². A edição brasileira apareceu pela Editora Perspectiva, em 1972 (Berenson, 1972). Trataremos aqui de entender em que contexto este escrito de Berenson circulou no ambiente sul-americano, e a participação que a crítica de arte italiana Margherita Grassini Sarfatti (1880-1961)³ teve na difusão do livro, no final da década de 1940 e início da década de 1950, no meio artístico portenho empenhado na promoção da arte moderna e da história da arte como disciplina acadêmica na região.

Para discutirmos esse encontro inusitado, entre o livro de Berenson (muito criticado no ambiente internacional)⁴ e o meio artístico sul-americano, trataremos das circunstâncias nas quais Berenson e Sarfatti se conheceram, e seus deslocamentos e tentativas de reinvenções de si mesmos durante e depois da II Guerra Mundial, em um território periférico. Veremos como esses dois personagens parecem ter criado uma parceria com críticos/historiadores da arte trabalhando como colaboradores da revista *Ver y estimar*, coordenada pelo crítico argentino Jorge Romero Brest (1905-1989)⁵, na virada dos anos 1940 para os anos 1950.

Bernard Berenson chegou à Itália nos anos 1890, recém-formado pela Universidade de Harvard e buscando uma carreira de escritor e crítico. Era de origem humilde e seu ingresso na Universidade de Harvard havia se dado pelas suas qualidades intelectuais, consideradas excepcionais por um professor que o conheceu ainda como aluno de um “community college” local⁶. Sua chegada à Itália aconteceu depois de seu primeiro “grand tour” europeu, patrocinado por alguns magnatas norte-americanos, dentre os quais Mrs. Isabella Stewart Gardner⁷. Sua fascinação com a Itália e sua arte fez com que ele escolhesse este como seu país de estabelecimento, e, ali, convivendo com uma geração que tinham em Giovanni Morelli e Giovanni Battista Cavalcaselle as grandes autoridades no estudo de atribuição de pinturas de artistas italianos do Renascimento, Berenson decidiu tornar-se um *connoisseur*, um especialista no trabalho de atribuição de obras de arte. Sua atividade o transformou rapidamente em uma das figuras mais célebres no emergente mercado de *Old Masters*⁸. Berenson reuniu assim uma pequena fortuna, o que lhe permitiu comprar uma *villa* renascentista nos arredores de Florença e ali constituir uma biblioteca especializada e uma das mais relevantes coleções de arte do Renascimento, ao mesmo tempo em que sistematizou seus estudos e foi o principal especialista a prestar consultoria para coleções que se formaram principalmente nos Estados Unidos⁹. Como consultor do mercado de

Old Masters é notória sua colaboração com Lord Duveen (Simpson, 1986)¹⁰, bem como com o marchand Georges Wildenstein, além de outros galeristas especializados na venda de arte italiana.

A celebridade de Berenson estendeu-se para além do meio especializado, e já na década de 1930 seu nome aparece em revistas de grande divulgação, bem como se promove sua figura quase como uma nova nobreza – um “príncipe” da história da arte. Neste sentido, as estratégias de Berenson não parecem ter sido muito diferentes das de Margherita Sarfatti, que também se celebrou para além do meio especializado, através da promoção de suas ideias sobre a pintura moderna italiana e a vinculação desta com a tradição clássica da arte – isto é, com os mestres do *Quattrocento* e do *Cinquecento* italianos. No mundo da arte e dos meios de comunicação dos anos 1930 da Itália, Berenson e Sarfatti eram nomes recorrentes, e embora eles só tenham se conhecido pessoalmente em 1936 é certo que um sabia da existência do outro. Atuavam em circuitos paralelos, por assim dizer: Berenson prestando consultorias e escrevendo sobre os artistas italianos do Renascimento, e Sarfatti realizando exposições e escrevendo sobre arte moderna italiana. As casas desses dois personagens eram locais de encontro do meio artístico italiano e internacional. E apesar de suas atuações em especialidades de crítica e história da arte distintas, tinham alguns amigos em comum no meio artístico e intelectual, tanto na Itália como em outros países da Europa.

Não se sabe ao certo o que leva Berenson a interessar-se por Sarfatti. Em abril de 1936, ele pede a uma amiga em comum que o apresente a Sarfatti (Chierichini, 2013). A partir desse contato, Sarfatti passa a frequentar a Villa I Tatti, sendo convidada para eventos sociais ali organizados, e mantém uma troca contínua de cartas com Bernard Berenson, que só é interrompida durante seus anos de exílio entre Buenos Aires e Montevideú. O assunto entre os dois não era outro senão arte, e desde logo Sarfatti adotou um tom informal e íntimo com o grande *connoisseur*, com quem também discute questões de atribuição de obras de arte do Renascimento. Isso se deu em um momento bastante particular na vida dos dois, bem como no contexto italiano. Em primeiro lugar, a segunda metade da década de 1930 é marcada por rupturas importantes nas trajetórias de Berenson e de Sarfatti, que vieram a se agravar com a publicação das Leis Raciais na Itália, a partir de 1938. Devido à sua origem judaica, eles tiveram de encontrar outras formas de sobrevivência – sendo o caso de Sarfatti mais agudo, já que ela optou por sair da Itália em 1938, vindo a estabelecer-se em Montevideú em 1939, e mais tarde em Buenos Aires¹¹.

O que os aproxima nessas circunstâncias talvez seja inicialmente o fato de que nem Berenson, nem Sarfatti cultivaram sua origem judaica. Ao contrário, eram convertidos ao catolicismo e procuraram integrar-se plenamente à sociedade local e ao ambiente de uma elite internacional¹². Isto é, Berenson e Sarfatti fizeram parte de uma comunidade judaica completamente assimilada à cultura local, inclusive porque não cultivavam práticas religiosas judaicas ou se relacionaram apenas com a comunidade judaica em seu entorno¹³. Apesar disso, ambos viveram momentos de incertezas a partir de 1935 diante do avanço do nazi-fascismo na Europa. Sarfatti vinha sendo atacada pela cúpula fascista desde a série de exposições internacionais de seu grupo Novecento Italiano, entre 1927 e 1930, e que culmina com a mostra do grupo em Buenos Aires. Depois de sua viagem aos Estados Unidos em 1934, seu acesso a Benito Mussolini efetivamente se rompe e ela passa a ser alijada de todas as iniciativas artísticas do Regime, que ela havia ajudado a construir. No caso de Berenson, 1937 marca o fim de sua longa

colaboração com a galeria de Joseph Duveen, que alguns autores indicam como a principal fonte de renda do historiador da arte até então (Simpson, 1986 e Cohen, 2013).

Paralelamente a esses acontecimentos, uma série de exposições monográficas de artistas italianos do Renascimento teve início, na qual os estudiosos locais procuraram estabelecer os *corpi* definitivos das obras dos grandes mestres, tendo por base os escritos de Berenson, e recenseando os acervos dos grandes museus europeus¹⁴. Isso corresponde também ao período que deu início ao debate de novas legislações sobre o patrimônio nacional italiano (Iamurri, 2012), nas quais o elemento fundamental era a proteção dos bens culturais da grande tradição artística italiana. Além disso, desde o início da década de 1930, o governo italiano havia concebido um programa de exposições de arte italiana no exterior, para o qual a promoção dos grandes nomes do Renascimento através de exposições de grandes obras dos museus nacionais fazia parte de uma estratégia de ampla propaganda e divulgação daquilo que os fascistas entendiam como *italianità*, e o valor de sua tradição artística para a história da arte internacional. Os anos 1930, portanto, são marcados pela realização de exposições de artistas italianos do Renascimento fora da Itália, em que obras-primas dos acervos italianos deixaram pela primeira vez o seu território de origem¹⁵.

Embora não haja qualquer evidência de correspondência entre Sarfatti e Berenson durante o período de exílio dela e de reclusão dele, ambos se dedicam a reavaliar seus escritos anteriores e preparam manuscritos cujo tema principal é a arte italiana da Alta Renascença e a prática do *connoisseurship*. Berenson trabalhou intensamente em seu livro *Aesthetics and History*¹⁶, no qual fez um balanço de sua prática de atribuição e a partir dela procurou elaborar uma teoria da arte. Esta partiu, segundo Berenson, do estudo da recepção da obra de arte, e não de seu processo de criação (Berenson, 1948: 18)¹⁷. Sua proposta de teoria da arte certamente restringiu-se à tradição clássica da arte, e, ao lermos determinadas passagens de seu livro hoje, percebemos as claras limitações do autor e seu conservadorismo na percepção de outras culturas visuais. Isso se revela inclusive sobre a arte moderna europeia, o grande ponto de discórdia entre ele e Sarfatti¹⁸. Mesmo assim, é no ambiente da crítica de arte moderna que seu livro iniciou sua circulação na América do Sul.

A correspondência entre Berenson e Sarfatti é retomada já nas primeiras semanas de retorno de Sarfatti à sua terra natal. Em agosto de 1947, vemos Berenson responder ao que pode ter sido um telegrama de Sarfatti comunicando sua chegada¹⁹. A partir de então, os dois amigos retomam suas discussões sobre arte e trocam avaliações de seus escritos. Sarfatti também menciona de imediato o conhecimento que se tem sobre Berenson na América do Sul. No *post scriptum* da carta datada de 14 de setembro de 1947, Sarfatti escreve: “Pergunto-me se você realmente sabe o quanto seu nome e sua fama se espalharam mundo afora. Se você se dá conta disso, você é maravilhoso por não ter se tornado terrivelmente convencido. Ninguém, **na América do Sul**, diz: mai sentito nominare de B.B. Lembra-se da brincadeira?”²⁰ [grifo meu].

Não era propriamente uma novidade que Berenson fosse uma celebridade internacional. Mas o fato de Sarfatti mencionar isso atrelando sua fama à América do Sul advém, ao que tudo indica, de acontecimentos específicos. Além da publicação da versão castelhana de seus *Italian Painters of the Renaissance*, pela editora El Ateneo em 1944 (Berenson, 1944), a própria Sarfatti tinha tratado de disseminar a figura de Berenson e de seu método de *connoisseurship* em seus anos de exílio portenho. No mesmo ano da publicação da edição em espanhol de *Italian Painters*, Sarfatti publicou duas

monografias sobre artistas venezianos do Renascimento: *Giorgione, el pintor mistério* e *Tiziano o de la fé en la vida* (Sarfatti, 1944a; Sarfatti, 1944b). Os dois volumes faziam parte de séries dedicadas à história da arte que a casa editorial Poseidon realizou naqueles anos²¹. Por trás dessa iniciativa, além de nomes como os de Júlio Payró, o principal historiador da arte argentino, fundador dos primeiros cursos de história da arte na universidade, vale ressaltar a participação do crítico de arte Jorge Romero Brest, que depois da guerra viria a criar dois projetos editoriais no ambiente portenho, dedicados à arte moderna e à história da arte em geral: a casa editorial Argos e a revista de crítica de arte *Ver y estimar*²².

Em seu exílio sul-americano, em que se estabelece em Buenos Aires, é exatamente nesse ciclo de intelectuais que Sarfatti é recebida e faz conferências e palestras sobre arte (Gutman, 2006: 101-108). Inicialmente, sua participação nesse ambiente está diretamente relacionada à divulgação da arte italiana do Renascimento, o que fica agora evidente com a existência dos volumes publicados pela casa editorial Poseidon. Além disso, a monografia sobre Giorgione tem um capítulo especialmente dedicado à prática da atribuição, em que Berenson é mencionado e seu método colocado em debate pela autora:

Uma noite, justamente jantando na casa de Berenson, entre seus inúmeros livros e as seletas obras de arte que o cercam em sua histórica villa dos Tatti nas colinas de Florença, que pertenceu aos Medici, perguntei a ele mesmo em que fundamentava seus julgamentos, geralmente certos e sempre aceitos como oráculos pelos marchands e colecionadores dos cinco continentes, sobre a autenticidade das obras de arte. Agreguei ingenuamente que eu as julgava por intuição e raras vezes errava, mas não seria capaz de analisar a densidade ou qualidade química específica de uma cor ou de uma fundição em bronze; a direção e o manejo de uma pincelada o cinzelada; pormenores do ofício, que eu pensava que tivessem um papel determinante em suas cavilações. 'Que esperança!' ele me respondeu, quase enojado, 'Nada disso! A emoção das obras de arte, eu a sinto aqui, na boca do estômago, e se são falsas me deixam incomodado'. Se este é o método 'científico' de nosso célebre especialista, me animo a confessar que pessoalmente não projeto problemas cerebrais diante das obras de meu conterrâneo Zorzi²³. Tem algo nele que me inquieta sem que eu nem mesma o interroque, assim porque sim, por pura emoção; depois dela chega paulatina e lentamente o raciocínio, e me sugere motivos lógicos, estéticos, históricos, para apoiar a decisão fulminante que se forma em mim automaticamente (Sarfatti, 1944a: 36).

Embora Sarfatti levante a dúvida sobre a cientificidade do método de Berenson, acaba por concordar com ele, isto é, que é a emoção que move o estudioso e que é antes ela a embasar assertivamente a autenticação de uma obra de arte. Esses são argumentos retomados por Berenson em seu *Aesthetic and History*, mas que principalmente o coloca em outra tradição de *connoisseurship*. Essa linha de análise sugere que a intuição e o impacto da obra sobre o espectador – no caso do *connoisseur*, seu impacto sobre o especialista – tem um papel central no trabalho de autenticação. Neste sentido, Berenson parece distanciar-se dos escritos de seus antecessores italianos (sobretudo Morelli), para os quais detalhes como a pincelada e o traço do desenho eram fundamentais no processo de autenticação de uma obra. Assim, se Berenson havia sido profundamente impactado pelo método morelliano no estudo da pintura italiana do Renascimento, há outros autores que tiveram igual peso para seus escritos e para os quais a recepção da obra e a dimensão subjetiva de seu processo de criação têm um papel fundamental, tais como Walter Pater e Roger Fry²⁴.

De qualquer forma, é no mínimo curioso que Sarfatti dedicasse um capítulo de sua monografia de grande divulgação sobre Giorgione aos métodos de atribuição. A menção a Berenson não é fortuita, e tem uma relação direta com o aparecimento da edição espanhola de *Italian Painters of the Renaissance*, e ao interesse que ela vê no meio artístico portenho pelo colecionismo de arte – uma potencial fonte de novas parcerias e colaborações dela com a América do Sul²⁵. Ademais, os dois livros de Sarfatti parecem tomar por modelo os catálogos das grandes retrospectivas de Ticiano e Tintoretto, na Itália, mencionadas anteriormente. Amplamente ilustrados, ao final eles possuem, como os volumes das mostras de Ca' Pesaro, uma lista dos principais museus e coleções nas quais as obras desses artistas se encontram. Por sua vez, as edições originais dos livros de Berenson, também se organizavam assim²⁶. Outro aspecto importante dos livros de Sarfatti, e que reforça sua atenção a um potencial colecionismo local de *Old Masters*, é que suas listas se restringem aos acervos de museus europeus, quase como uma forma de estabelecer o conjunto da obra canônica dos artistas apresentados, para orientar potenciais compradores. Mesmo que ainda não haja indícios claros de que ela tenha mediado aquisições de obras de arte do Renascimento para coleções locais, o fato de Sarfatti dedicar-se a escrever sobre esses artistas e tomar os escritos de Berenson como guia para tanto, são indicativos de seu interesse pelo potencial do mercado de arte local.

Na carta a Berenson na qual Sarfatti fala no *post scriptum* da fama do grande historiador da arte na América do Sul, seu assunto principal é a exposição de Tintoretto na Scuola Grande di San Rocco²⁷:

Queridíssimo amigo, o melhor dos BBs.
Sua carta que me chegou foi certamente a melhor notícia que tive de uma semana de domingos, terei o maior prazer em encontrar com você em qualquer lugar, em Milão, Florença ou, porque não aqui em Veneza agora, quando e onde? Você viu a exposição de Tintoretto aqui, em San Rocco? Você não pode perdê-la. Eu conheço, ou pelo menos achei que conhecia de cor, meu Tintoretto, **meu próprio Tintoretto pessoal, nascido ou pelo menos que viveu e morreu na minha mesma paróquia**. Bem, não o conhecia de jeito nenhum, aquele homem terrível me surpreendeu e foi como um raio de revelação²⁸ [grifo meu].

Além de sugerir uma relação pessoal, subjetiva, entre ela e o grande artista veneziano do século XVI, Sarfatti de novo está tratando de questões de autenticação, ao falar de seu próprio conhecimento sobre a obra de Tintoretto. Sua capacidade de autenticação de obras de Tintoretto adviria, antes de mais nada, de suas relações “pessoais” com ele, por ser ele um veneziano, *habitué* do bairro de Cannaregio, como ela. Certo é que o *corpus* da obra de Tintoretto, na virada dos anos 1940 para os anos 1950, ainda estava em aberto. O conhecimento que se tinha no período sobre o artista e sua obra eram ainda objeto de grande debate, que envolvia os estudos de vários historiadores da arte, dentre os quais Bernard Berenson (1947)²⁹.

A correspondência entre Sarfatti e Berenson segue com um desdobramento no início do ano de 1948, no qual ela introduz pela primeira vez o assunto da arte moderna com ele. No dia 6 de janeiro de 1948, Sarfatti oferece enviar uma cópia de seu *Espejo de la pintura actual* a ele: “Você se interessaria se lhe enviasse uma cópia de meu Espejo de la pintura actual, ou seria só mais um incômodo do que outra coisa? As pinturas modernas de hoje estão ‘fora da sua paróquia’, como eu ouvi você dizer espirituosamente?”³⁰. Na carta seguinte, de 20 de janeiro de 1948, ela então abertamente levanta a sua diferença com ele em relação à arte moderna:

(...) Sua apreciação da arte antiga por sua originalidade, na arte antes dos 1600 trouxe novas ideias para mim e tem sido objeto de muitos pensamentos frutíferos de minha parte / ou pelo menos assim eu espero. Na pior das hipóteses eu talvez esteja errada. Mas alguém, acho que um cardeal católico inglês, aquele do movimento de Oxford qualquer que seja seu nome, não o tenho aqui³¹, disse que **devemos amar nosso próprio tempo**, uma vez que este foi o arco de tempo que Deus nos deu para trabalhar. Então, **eu tento e faço o melhor para amar nossa arte moderna, mesmo que Giorgione e Ticiano sejam melhores**. Mas quantos deles existem nos séculos passados? Só a Grécia e a Itália da Renascença produziram gênios dessa grandeza³² [grifo meu].

É no mínimo estranho ver Sarfatti ceder diante de suas convicções sobre a arte moderna para reafirmar as ideias de seu amigo B.B. Ela, que nos anos 1920 e início dos anos 1930, foi das mais ardentes defensoras de seus artistas do Novecento Italiano, de Cézanne e de Picasso, agora nos parece bem mais branda para defender a arte moderna diante de Berenson. Ao reconhecer a maior grandeza de Giorgione e Ticiano e dizer fazer seus esforços para encontrar a mesma grandeza na arte de seu próprio tempo, Sarfatti parece entrar no raciocínio de Berenson para ao mesmo tempo persuadi-lo a considerar a arte moderna. De qualquer forma, há dois elementos que de novo vinculam o diálogo entre os dois à América do Sul. Em primeiro lugar, o livro dela, publicado em Buenos Aires pouco antes de seu retorno à Itália. Em *Espejo de la pintura actual*, além de retomar as ideias sobre a pintura moderna de seu *Storia della pittura moderna* (Sarfatti, 1930) – no qual ela fazia a defesa de uma arte moderna que se vinculava à tradição clássica da arte –, ela deu um panorama bastante completo da pintura moderna na América do Sul³³. Em segundo lugar, sua escolha em nomear textualmente Giorgione e Ticiano como os grandes mestres da tradição artística não é um acaso: são os dois artistas sobre os quais ela escreve e publica suas monografias portenhas, e são também dois artistas vênets, sobre os quais Berenson foi um dos primeiros autores a estudar³⁴. Neste sentido, há certa continuidade entre *Espejo* e as monografias de Giorgione e Ticiano, principalmente lembrando-se que Sarfatti efetivamente entendia a arte moderna como um sintoma de um período de análise (para usar seus próprios termos), isto é, um período de crise e decadência (assim como Berenson), mas que havia iniciado seu processo de regeneração justamente através dos artistas italianos modernos que se voltaram para a tradição do Renascimento italiano.

Um ano depois, Sarfatti escreve a Berenson, desta vez de Roma, do Hotel Ambasciatori, e menciona a visita de um casal de amigos portenhas:

Uns amigos meus da Argentina irão a Florença, não sei se você teria tempo para recebê-los, claro, você não precisa alterar seu programa para ninguém ou para nada que o canse ou seja uma perda de tempo para você. Eles têm um bilhete meu para você, são o Professor Jorge Romero Brest e esposa, ele gostaria de qualquer modo – se possível – ter sua permissão para traduzir para o espanhol da Argentina seu novo livro, mas a Nicki pode cuidar disso sem cansar você e dar uma resposta a ele, positiva ou negativa³⁵.

Não localizamos até agora qualquer outro documento que dê indícios de como e se Romero Brest chegou a visitar Berenson na Villa I Tatti, assim como não foi possível até agora levantar qualquer contrato de tradução de *Aesthetics and History* pela editora de Romero Brest. Mas houve algum tipo de acordo entre os dois, já que na edição de setembro de 1950 de sua revista *Ver y estimar*, Romero Brest publica o capítulo 5 do livro, cujo título original em inglês era “Art History specifically”³⁶. Além disso, o livro é resenhado por um de seus alunos no mesmo volume da revista (Roland, 1950). O que é ainda

mais importante é que Berenson e Sarfatti aparecem como autores colaboradores permanentes na orelha deste volume da revista, ao lado de nomes como os de Lionello Venturi, Léon Dégand, Gino Severini, René Huyghe e Sérgio Milliet³⁷.

A colaboração de Sarfatti havia se iniciado no ano anterior, e também é certamente fruto de seu encontro com Romero Brest em Roma. A revista de Romero Brest havia, em sua primeira edição, publicado uma resenha do livro de *Espejo de la pintura actual* (Bayón, 1948), e o nome de Sarfatti aparece novamente na edição de novembro de 1949, quando ela publica seu ensaio “El sonriente y paciente Bellini” (Sarfatti, 1949). Sarfatti parece completar assim a trilogia de artistas venezianos do Renascimento que tinham sido objeto de grandes exposições retrospectivas e catálogos gerais na segunda metade da década de 1930, na Itália. Seu ensaio é seguido por um texto de apresentação sucinta e didática das chamadas “fases” da pintura de Bellini, escrito por um dos alunos de Romero Brest (Bayón, 1949), com destaque às suas madonas com o Menino Jesus³⁸.

Até a edição número 20 de *Ver y Estimar* (de outubro de 1950), Berenson e Sarfatti aparecem como colaboradores fixos. A partir da edição seguinte, a lista de colaboradores desaparece e, de fato, não veremos mais qualquer contribuição seja de um, seja do outro. Sarfatti parece romper com o editor da revista na edição de abril de 1952 (Sarfatti, 1952), ao tomar uma posição considerada conservadora no debate sobre a arte abstrata³⁹. Sua correspondência com Berenson, entre 1950 e 1951, dá notícias de ensaios ou artigos preparados para revista, que não foram publicados ao final⁴⁰.

Os remanescentes do contato com Romero Brest são também encontrados na biblioteca de Berenson, na Villa I Tatti, onde se encontram algumas edições iniciais da revista *Ver y estimar* (incluindo o volume no qual foi publicado o capítulo do livro *Aesthetics and History* traduzido) e um livro sobre história geral da arte, publicado por Romero Brest, em 1945. Sobre a efetiva realização da publicação do livro de Berenson, não se encontram indícios nas páginas de anúncio da revista de Romero Brest, que as usava como espaço publicitário de editoras (inclusive a sua própria) e de galerias de arte, entre outros anúncios. Nelas, não há qualquer menção à publicação do livro de Berenson, que pelo visto só foi efetivada pela editora Fondo de Cultura Económica, em 1966.

A presença de Berenson e Sarfatti no contexto da revista *Ver y estimar* parece estar ligada a um projeto de Romero Brest, em um primeiro momento, de educação e promoção da história geral da arte para o público portenho⁴¹. Há uma clara diferença entre a primeira série da revista (publicada até 1952) e a segunda série (iniciada em novembro de 1954), já que esta última se volta inteiramente para a arte moderna, o que não era o caso anteriormente. Além disso, o fato de Romero Brest ter um grupo de alunos como colaboradores da revista sugere que tal projeto editorial estava diretamente ligado à formação em história da arte. É preciso observar também que a revista fora criada nos mesmos anos da fundação de museus de arte importantes para a América do Sul: os museus de arte moderna de Santiago do Chile (fundado em 1946), de São Paulo (fundado em 1948) e do Rio de Janeiro (fundado em 1949)⁴². Este movimento que agita os países sul-americanos ocorre em paralelo à criação daquela que é talvez o único acervo de arte europeia da tradição, na região: o Museu de Arte de São Paulo (MASP), fundado em 1947. Seu aparecimento estimulou não só o debate em torno da importância da história das artes visuais, mas sobretudo uma aposta em um colecionismo de *Old Masters* na América do Sul. Pesquisa recente mostra que seu primeiro diretor, o crítico e galerista Pietro Maria Bardi (1900-1999) chegou ao Brasil, em novembro de 1946, como representante de uma associação privada italiana de incentivo às

retomadas das relações comerciais entre a Itália e os países da América do Sul depois da queda do fascismo (Pozzoli, 2013). Sua “Exposição de pintura italiana antiga”, acolhida na sede do Ministério de Educação e Saúde, no Rio de Janeiro (Bardi, 1946), vinha com as obras colocadas à venda e com a finalidade de estimular localmente um colecionismo de arte italiana da tradição. Bardi também veio munido de exemplares de monografias e catálogos da grande editoria de arte italiana – estabelecida com o avanço da indústria gráfica italiana principalmente nos anos 1930. Além disso, ele era na ocasião proprietário do Studio d’Arte Palma, em Roma (fundado em 1944), e seu modelo de negócio inspirava-se na galeria de Duveen. O Studio tinha em sua estrutura um escritório de autenticação de obras de arte italiana e um laboratório de conservação e restauro. A ação de Bardi no Brasil pode ter servido de exemplo para as tentativas de Sarfatti e Berenson na Argentina⁴³.

Mesmo que uma parceria entre Sarfatti e Berenson não tenha se concretizado na mediação com o colecionismo argentino, os dois puderam promover seus escritos no ambiente sul-americano e obtiveram algum sucesso com isso. Pode-se supor que por conta de seu interesse principal eles aos poucos se veem afastados dos projetos editoriais de Romero Brest, que redirecionou totalmente sua atividade para a promoção da arte moderna com ênfase na arte moderna da América do Sul. A tradução deslocada de *Aesthetics and History* se explica, portanto, nesse contexto de interesses aparentemente comuns, mas no fim conflituosos: de um lado, Sarfatti envolvendo Berenson em um potencial novo colecionismo de *Old Masters* na América do Sul; de outro, Romero Brest buscando contribuir para o debate mais atual em torno da história da arte no segundo pós-guerra.

O caso do livro de Berenson é um entre muitos outros escritos clássicos da historiografia da arte circulando na América do Sul nos anos 1940 e 1950 e que parecem estar fora de lugar. Entender as relações pessoais e os projetos intelectuais (maiores ou menores) que estão por trás desses discursos sobre a arte é uma tarefa ainda por ser feita, e que muito contribuirá para compreendermos como teorias, ideias, pessoas, escritos que passam de um território a outro ganham outra dimensão. Talvez o livro de Berenson não parecesse deslocado aos olhos da crítica sul-americana, empenhada em rapidamente se atualizar nos debates da historiografia da arte. Além disso, Berenson se insere em uma história formalista da arte naquele momento e encontra paralelos com outros escritos que circulam na região⁴⁴. Esses elementos nos colocam também novas perguntas para a historiografia da arte local. Por exemplo, em que medida a história da arte como um discurso autônomo sobre o fenômeno artístico passa a efetivamente ser um valor para a dita sociedade ocidental reerguendo-se da catástrofe da II Guerra Mundial? Porque ela virá a ser parte inerente do jogo das nações no ambiente da criação de um organismo como a Organização das Nações Unidas (ONU)? Que história da arte (quais objetos, quais autores, quais períodos, escolas) se projeta a partir desse discurso hegemônico, e como este ambiente pode ter favorecido alguns personagens em detrimento de outros? Por fim, será preciso confrontar as redes de sociabilidade que se formam nesses deslocamentos, com os interesses políticos maiores num determinado momento. As circunstâncias, como é o caso aqui analisado, parecem ter sido determinantes na disseminação de um livro menor, de um autor que parecia não ter nada a contribuir com esse território periférico.

Referências

- BARBANTINI, N. *La mostra di Tiziano. Catalogo delle opere*. Veneza: Ferrari, 1935.
- _____. *La mostra del Tintoretto. Catalogo delle opere*. Veneza: Ferrari, 1937.
- _____. *Il Tintoretto a San Rocco, Saggi e Memorie di storia dell'arte*, vol. 1 (1957), p.11-24.
- BARDI, P. M. *Exposição de Pintura Italiana Antiga*. Rio de Janeiro: Studio di Arte Palma, 1946.
- BAYÓN, D. C. Espejo de la pintura actual de Margarita G. de Sarfatti. *Ver y estimar*, Buenos Aires, vol. 1, n. 1, p. 32-33, abr. 1948.
- _____. *Celebraciones. Ver y estimar*, Buenos Aires, vol. 3, n. 14-15, p. 19-26, nov. 1949.
- BERENSON, B. *The Venetian Painters of the Renaissance*. Londres: G.P. Putnam's Sons, 1894.
- _____. *The Drawings of the Florentine Painters*. London: J. Murray, 1903.
- _____. *Italian Painters of the Renaissance*. Londres: Clarendon Press, 1930.
- _____. *Los pintores italianos del Renacimiento*. Buenos Aires: El Ateneo, 1944.
- _____. *Ristudiando Tintoretto e Tiziano. Arte veneta*, vol. 1, 1947, p. 22-36.
- _____. *Aesthetics and History*. Nova York: Doubleday & Co., 1948.
- _____. *Sketch for a Self-Portrait*. London: Constable, 1949.
- _____. *Que és la historia del arte. Ver y estimar*, Buenos Aires, vol. 5, n. 19, p. 1-17, set. 1950.
- _____. *Estética y historia en las artes visuales*. (Colección Breviarios). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1966.
- _____. *Estética e história*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.
- BRAUN, E. Leonardo's Smile. In: Lazzaro, Claudia & Crum, Roger (orgs.). *Donatello Among The Blackshirts. History and Modernity in the Visual Culture of Fascist Italy*. Ithaca/Londres: Cornell University Press, 2005, p. 173-186.
- CALO, M. A. The "Protean Acrobat of Painters" and the "Ostentation of the Obvious": Bernard Berenson on Modern Art. *Archives of American Art Journal*, Whashington, D.C., vol. 34, n. 2, p. 2-10, 1994.
- CANNISTRARO, P.; SULLIVAN, B. *Il Duce's Other Woman*. Nova York: William Morrow & Company, 1993.
- CHIERICHINI, C., 'To the Dearest and the Youngest of My Friends': Margherita Sarfatti to Bernard Berenson, 1936-57. In: ISRAELS, Machtelt; WALDMAN, Louis A. (orgs.). *Renaissance Studies in Honor of Joseph Connors* (Villa I Tatti, Series 29). Florença: Harvard University/Villa I Tatti, 2013, p. 723-729.
- COHEN, R. *Bernard Berenson. A Life in the Picture Trade*. New Haven/Londres: The Yale University Press, 2013.
- FERRARIO, R. *Margherita Sarfatti. La regina dell'arte nell'Italia fascista*. Milão: Mondadori, 2015.
- GAMBA, C. *Giovanni Bellini con 200 tavole*. (Collezione "Valori Plastici"). Milão: Hoepli, 1937.
- GENGARO, M. L. L'ultimo Berenson. *Lettere Italiane*, Firenze, vol. 2, n. 2/3, p. 142-144, set. 1950.
- GIUNTA, A.; MALOSETTI, L. (orgs.). *Arte de pós-guerra: Jorge Romero Brest y la Revista Ver y Estimar*. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- GREENBERG, C. *Art and History*, *New York Times Book Review*, 28 nov. 1948, p.14.
- GUTMAN, D. *El amor judío de Mussolini: Margherita Sarfatti, del fascismo al exilio*. Buenos Aires: Lumiere, 2006.
- HASKELL, F. *The Ephemeral Museum. Old Masters Paintings and the Rise of the Art Exhibition*. New Haven/Londres: Yale University Press, 2000.
- IAMURRI, L. Art History in Italy: Connoisseurship, Academic Scholarship and the Protection of Cultural Heritage. In: RAMPLEY, Matthew et al. (orgs.). *Art History and Visual Studies in Europe. Transnational Discourses and National Frameworks*. (Brill's Studies in Intellectual History, vol. 4). Leiden / Boston: Brill, 2012, p. 393-406.
- IL TINTORETTO, TIEPOLO, GUARDI: segnali e pennelli; mostra delle tre Scuole S. Rocco, S. Giovanni, I Carmini. [Cat. exp.] Veneza, 1947.

LIFFRAN, F. *L'Égerie du Duce*. Paris: Seuil, 2009.

MAGALHÃES, A. G. *Classicismo moderno. Margherita Sarfatti e a pintura italiana no acervo do MAC USP*. São Paulo: Alameda Editorial/FAPESP, 2016.

MARZORATI, S. *Margherita Sarfatti: saggio biografico*. Como: Nodo Libro, 1990.

POZZOLI, V. 1946! Porque Pietro Maria Bardi decidiu deixar a Itália e ir para o Brasil. In: MAGALHÃES, A. G.; RUSCONI, P.; MIGLIACCIO, L. (orgs.). *Modernidade latina: os italianos e os centros do modernismo latino-americano* [Anais do seminário internacional organizado entre 9 e 12 de abr. 2013]. São Paulo: MAC USP/UNIMI, 2014. Disponível em: <<http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/academico/publicacoes/anais/modernidade/index.html>>. Acessado em: 28 dez. 2019.

ROLAND, A. E. La estética de Bernard Berenson. *Ver y estimar*, Buenos Aires, vol. 5, n. 19, p. 18-34, set. 1950.

ROMERO BREST, J. *Historia de las artes plasticas*. Buenos Aires: Editorial Poseidon, 1945.

SAMUELS, E. *Bernard Berenson: The Making of a Connoisseur*. Cambridge MA/Londres: The Belknap Press, 1979.

SARFATTI, M. G. de. *Storia della pittura moderna*. Roma: Cremonese, 1930.

_____. *Giorgione el pintor misterio*. (Colección Biblioteca argentina del arte). Buenos Aires: Editorial Poseidon, 1944a.

_____. *Tiziano o de la fé en la vida*. (Colección Vidas y obras). Buenos Aires: Editorial Poseidon, 1944b.

_____. *Especjo de la pintura actual*. Buenos Aires: Editora Argos, 1947.

_____. El sonriente y paciente Bellini. *Ver y estimar*, Buenos Aires, vol. 3, n. 14-15, p. 4-18, nov. 1949.

_____. Correspondencia: escribe desde Roma Margarita Sarfatti. *Ver y estimar*, Buenos Aires, vol. 5, n. 19, p. 35-40, set. 1950.

_____. Carta de Margarita G. de Sarfatti. *Ver y estimar*, Buenos Aires, vol. 8, n. 27, p. 7-15, abr. 1952.

_____. *Acqua passata*. Bolonha: Cappelli, 1955.

_____. *My Fault: Mussolini As I Knew Him* (Sullivan, Brian ed.). Nova York: Enigma Books, 2014.

SARTRE, J. *O sequestrado de Veneza*. São Paulo: Cosac Naify, 2005 (1a. edição, 1957).

SIMPSON, C. *Artful Partners. Bernard Berenson and Joseph Duveen*. Nova York: Macmillan Publishing Company, 1986.

Arquivos e fontes de pesquisa

Archivo Jorge Romero Brest, Biblioteca Julio Payró, Departamento de História da Arte, Universidade de Buenos Aires, Argentina.

Fondo Margherita Sarfatti, Archivio del '900, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto, Itália.

Arquivo e Biblioteca Bernard Berenson, Villa I Tatti - Universidade de Harvard, Settignano - província de Florença, Itália.

Bibliotheca Hertziana - Max Planck Institut für Kunst Geschichte, Roma, Itália.

Fundo Pietro Maria Bardi, Centro de Documentação e Biblioteca do MASP, São Paulo, Brasil.

Edições da Revista *Ver y estimar*. Disponível em: <<http://revistasdeartelatinoamericano.org/collections/show/5>>.

Notas

* Professora Livre-docente, Curadora e Vice-Diretora do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP). Email: <amagalhaes@usp.br>. ORCID: <<https://orcid.org/0000-0002-2291-428X>>. Este artigo resulta de pesquisa realizada com Bolsa

de Produtividade em Pesquisa CNPq (Processo n. 309334/2014-4, 2015-2018). Todos os trechos aqui citados foram traduzidos ao português pela autora.

¹ Essa é a edição posteriormente publicada pela Clarendon Press. Originalmente, os volumes saíram separados por escola regional, pela G. P. Punam's Sons. O primeiro foi *The Venetian Painters of the Renaissance*, publicado em 1894, e o último, *The North Italian Painters of the Renaissance*, publicado em 1907.

² Além de sua autobiografia, há algumas biografias importantes escritas sobre sua vida e obra. Para nossa análise, usamos (Samuels, 1979) e principalmente (Cohen, 2013).

³ Sobre Margherita Sarfatti, veja-se (Marzorati, 1990); (Cannistraro & Sullivan, 1993); (Liffran, 2009); e (Ferrario, 2015). Além disso, Sarfatti escreveu um livro de memórias (Sarfatti, 1955) e teria concebido uma autobiografia jamais publicada (Sarfatti, 2014). Para uma análise sobre seu período de exílio na Argentina (1939-1947), veja-se (Gutman, 2006). E para um primeiro estudo sobre suas relações com o meio artístico brasileiro e a constituição do primeiro núcleo do acervo do antigo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), veja-se (Magalhães, 2016).

⁴ Veja-se a resenha de Clement Greenberg (1948), bem como sua recepção pelo meio intelectual italiano (Gengaro, 1950).

⁵ Para um estudo aprofundado sobre Romero Brest e a revista *Ver y estimar*, veja-se: (Giunta; Malosetti, 2005).

⁶ Cohen (2013, cap. 1) analisa a origem da família de Berenson no pequeno vilarejo de Butrymancy, distrito de Pale, região de Vilna, onde a comunidade judaica vivia confinada desde os anos 1850 pelas duras leis a ela imposta pelos czares russos. A autora nos fala de uma comunidade judaica profundamente religiosa, letrada e na qual o rabinato tinha um papel fundamental no seu letramento e na difusão de livros e da prática de leitura. Berenson, portanto e apesar de sua origem humilde, foi alfabetizado muito cedo e já havia sido introduzido ao mundo da literatura alemã, por exemplo, muito antes de chegar à universidade. Seu amor pelos livros e pela leitura teve um papel definitivo na sua formação intelectual, garantindo a ele uma bolsa na Universidade de Harvard.

⁷ A partir de seu contato com Isabella Stewart Gardner, Berenson foi seu consultor na constituição de sua coleção de arte do Renascimento e do Museu Isabella Gardner em Boston. Disponível em: <<https://www.gardnermuseum.org/about/building-isabellamuseum#chapter2>>. Acessado em: 28 dez. 2019.

⁸ Utilizamos o termo em inglês, assim como adotado na nomenclatura da história do colecionismo e do mercado de arte internacional, para designar os artistas do Renascimento italiano que se tornaram objeto de desejo do colecionismo de arte que emergiu entre a segunda metade do século XIX e início do século XX, principalmente no ambiente britânico e norte-americano. Para uma análise desse colecionismo e da noção de *Old Masters*, veja-se os escritos de Francis Haskell (2000: 64-81).

⁹ Trata-se da famosa Villa I Tatti, em Settignano, uma *villa* de veraneio dos Medici, que Berenson alugou e depois adquiriu, legando-a em testamento à Universidade de Harvard. Hoje a Villa I Tatti é um centro avançado de estudos sobre o Renascimento da Universidade de Harvard. Disponível em: <<http://itatti.harvard.edu/>>. Acessado em: 28 de dez. 2019.

¹⁰ O livro de Simpson é o primeiro a tratar da parceria de Berenson com Duveen revelando uma série de operações controversas no mercado de arte italiana do Renascimento. Simpson chama a atenção para o fato de muitas vendas terem sido feitas à revelia da legislação patrimonial italiana, caracterizando evasão do patrimônio artístico italiano, vendido para colecionadores na Grã-Bretanha e nos Estados Unidos.

¹¹ Embora Berenson tenha ficado na Itália durante a guerra, sua *villa* permaneceu fechada e sua coleção de arte escondida, para escapar de confiscos indevidos. Berenson teria contado com o apoio de amigos, dentre os quais alguns com clara atividade anti-fascista. Veja-se (Cohen, 2013), em especial o capítulo 7.

¹² A conversão de Berenson ao catolicismo se deu ainda nos Estados Unidos, em 1885. Sarfatti converteu-se ao catolicismo em 1928, juntamente com seus filhos Amedeo e Fiammetta.

¹³ Esse fato é comentado pelos biógrafos dos dois. Cohen (2013) chega inclusive a mencionar o fato de Berenson procurar esconder e negar sua origem judaica.

¹⁴ Quem nos dá notícia sobre essa iniciativa é o crítico de arte italiano Nino Barbantini, no texto de apresentação do catálogo da exposição da obra de Tintoretto, no Palazzo Ca' Pesaro, em Veneza, em 1937 (Barbantini, 1937: 7-11). A mostra de Tintoretto foi antecedida pela exposição retrospectiva de Ticiano, no mesmo Palazzo Ca' Pesaro, em 1935 (Barbantini, 1935), esta visitada por Sarfatti. Ver seu *Quaderno X*, p.47-67, Fondo Margherita Sarfatti, Archivio del '900, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto (MART). Aqui ela faz anotações de apreciação de cada uma das obras expostas, por vezes discutindo atribuições feitas por Berenson.

¹⁵ É o caso da famosa exposição de arte italiana do Renascimento que ocorreu na Royal Academy em Londres, em 1930 (Haskell, 2000: 107-127), da exposição de arte italiana antiga e moderna que chegou a Paris em 1935, durante a assinatura da parceria entre Mussolini e o presidente francês, Pierre Laval (Braun, 2005), e da exposição *Italian Masters*, no MoMA em Nova York, entre janeiro e abril de 1940. Disponível em: <<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2978?locale=pt>>. Acessado em: 28 dez. 2019. Nas três ocasiões, *O nascimento da Vênus* de Sandro Botticelli saiu da Itália, sendo que a exposição no MoMA significou o início de um tour da obra e de outras participantes da mostra por várias cidades norte-americanas.

¹⁶ No prefácio à edição norte-americana, publicada pela Pantheon Books em 1948, Berenson diz: "Eu dediquei anos à escrita deste ensaio. Terminei-o no outono de 1941. Antes que uma cópia limpa pudesse ser datilografada, a Itália declarou guerra contra nós e não tive como enviar o manuscrito para edição. Deixei-o de lado; e razões pessoais não me permitiram retomá-lo até o verão de 1947, quando fiz sua revisão final" (Berenson, 1948, prefácio).

¹⁷ E também: "O trabalho da minha vida foi 'viver' a obra de arte, revolvê-la no meu paladar mental, ruminar e sonhar sobre ela (...)" (Berenson, 1948: 19).

¹⁸ Sobre a relação de Berenson com a arte moderna, veja-se (Calo, 1994). A autora trata em particular da crítica de Berenson ao cubismo e a Picasso, e de como para ele, este grupo vanguardista francês era um sintoma do declínio da cultura humanística, cuja expressão maior era a arte clássica.

¹⁹ Ver carta de Bernard Berenson para Margherita Sarfatti, datada de 27 ago. 1947: “Queridíssima Margherita. Estou contente de ter finalmente notícias suas e de ter seu endereço”. Fondo Margherita Sarfatti, Archivio del ‘900, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto - MART.

²⁰ Carta de Margherita Sarfatti a Bernard Berenson, datada de 14 set. 1947. Arquivo Bernard Berenson, Villa I Tatti - Universidade de Harvard, Settignano. “B.B.” são as iniciais de Berenson, que era conhecido também como “Bibi” pelos seus contemporâneos. Sarfatti usa expressamente o italiano para escrever “nunca ouvi falar de B.B.”

²¹ A orelha da sobrecapa de *Giorgione el pintor misterio* lista este como o volume 24 da série “Biblioteca argentina de arte”, com outras monografias dedicadas a grandes artistas europeus e um título sobre o pintor argentino Pedro Figari. A maior parte dos volumes era de autoria do historiador da arte argentino, Julio Payró. Já o volume sobre Ticiano fez parte de outra série, “Colección vidas y obras”.

²² Pela Editora Argos, Sarfatti publicou seu livro *Espejo de la pintura actual*, em 1947 (Sarfatti, 1947).

²³ Um dos apelidos de Giorgione, cujo nome era Giorgio Barbarelli da Castelfranco, dito Il Giorgione ou Zorzi/Zorzo da Castelfranco.

²⁴ Fry era amigo pessoal dos Berenson e um frequentador assíduo da Villa I Tatti, e em seu *Vision and Design* (1920) interessou-se por compreender a dimensão subjetiva do processo de criação artística. No seu ensaio sobre estética, ele conceitua o que ele chama de “vida imaginativa” para contrapor-se a uma noção de arte figurativa como mera reprodução da natureza.

²⁵ No caso da pintura italiana moderna, ela beneficiou-se dessa atividade ao colocar-se como principal mediadora das aquisições que Francisco Matarazzo Sobrinho fez para a criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), nos dez meses que antecederam seu retorno à Itália (Magalhães, 2016).

²⁶ Na publicação reunindo todos os volumes de Berenson em um só (seu *Italian Painters of the Renaissance*), as listas formaram um volume em separado (Calo, 1994: 9, nota 2).

²⁷ Trata-se de uma exposição que aconteceu simultaneamente na Scuola Grande di San Rocco, na Scuola di San Giovanni e na Scuola I Carmini, que exibiram, respectivamente, obras de Tintoretto, Tiepolo e Guardi, em Veneza em 1947 (Veneza, 1947 e Barbantini, 1957).

²⁸ Carta de Margherita Sarfatti a Bernard Berenson, datada de 14 set. 1947. Sarfatti está em Veneza, sua cidade natal. Sobre a menção à “paróquia” (*parrish*, em inglês) de Tintoretto ser a mesma que a sua, o pintor teve sua *bottega* estabelecida em Cannaregio, onde se localiza em Veneza o gueto judeu.

²⁹ Sobre o estágio da pesquisa em torno da obra de Tintoretto até o final da década de 1950, veja-se notas de Luiz Marques para a edição brasileira de *Le sequestré de Venise*, de Jean-Paul Sartre (2005), originalmente publicado em forma de artigo na revista *Les Temps Modernes*, n. 141, nov. 1957.

³⁰ Carta de Margherita Sarfatti a Bernard Berenson, datada de 6 jan. 1948, Arquivo Bernard Berenson, Villa I Tatti - Universidade de Harvard, Settignano. Em italiano, Sarfatti data a carta “il giorno della Befana”, que equivale ao dia de Reis nas comemorações do início do ano.

³¹ Sarfatti deve estar falando do teólogo britânico, St. John Henry Newman (1801-1890). Disponível em: <<https://www.britannica.com/biography/Saint-John-Henry-Newman>>.

³² Carta de Margherita Sarfatti a Bernard Berenson datada de 20 de jan. 1948, Arquivo Bernard Berenson, Villa I Tatti - Universidade de Harvard, Settignano.

³³ Adicionando um capítulo sobre a pintura no Brasil (deliberadamente intitulado em português, “Terra do Brasil”) e um apêndice sobre a pintura da região do Rio da Prata, com especial atenção a Joaquín Torres-García.

³⁴ Observe-se que o primeiro volume que Berenson organizou de autenticação de obras do Renascimento italiano foi justamente o volume sobre os pintores venezianos do Renascimento (Berenson, 1894).

³⁵ Carta de Margherita Sarfatti a Bernard Berenson, datada de 18 de jan. 1949, Arquivo Bernard Berenson, Villa I Tatti - Universidade de Harvard, Settignano.

³⁶ Ver “Qué es la historia del arte”, tradução de Aurora Bernárdes (Berenson, 1950). Na primeira página da tradução do capítulo em questão, aparece uma nota de rodapé indicando a publicação iminente do livro traduzido pela editora de Romero Brest (Argos). Como se trata do último capítulo do livro em sua versão em inglês, isso pode ser indicativo de que o trabalho de tradução integral do livro e sua publicação estavam caminhando dentro do previsto. No entanto, até agora a edição da Argos não foi localizada. A edição em espanhol argentina saiu pelo Fondo de Cultura Económica, em 1966 (Berenson, 1966).

³⁷ Esses autores fazem parte de uma lista de colaboradores que, em tese, preparavam artigos e resenhas de exposições para a revista, funcionando como correspondentes sobre a atualização dos acontecimentos no mundo da arte em seus países de origem. No volume em questão, Sarfatti aparece como correspondente em Roma, recenseando exposições locais (Sarfatti, 1950).

³⁸ Berenson possuía uma versão de uma madona de Bellini em sua coleção (Gamba, 1937: 100). Ainda pela monografia publicada por Gamba, são muitas as versões da madona com o Menino Jesus em coleções britânicas e norte-americanas já em 1937, além de cinco pertencentes à Coleção Duveen, em Nova York.

³⁹ Para uma análise deste episódio veja-se ensaio de Maria Cristina Rossi em: (Giunta; Malosetti, 2005: 51-70).

⁴⁰ É o caso de um artigo sobre Botticelli, que deveria ter aparecido na edição na qual o capítulo de *Aesthetics and History* foi publicado (veja-se carta de Sarfatti a Berenson, datada de 21 dez. 1950, de Roma - Arquivo Bernard Berenson, Villa I Tatti - Universidade de Harvard, Settignano); e um artigo sobre Caravaggio, para o qual ela diz usar a monografia de Berenson (veja-se carta de Sarfatti a Berenson, datada de 25 dez. 1951, de Roma - Arquivo Bernard Berenson, Villa I Tatti - Universidade de Harvard, Settignano).

⁴¹ Ao fundar a revista, que também funcionou como uma associação privada de crítica de arte, Romero Brest acabara de ser demitido de seu cargo de professor de história da arte na Universidade de Buenos Aires, em função da ascensão do peronismo no país (Giunta; Malosetti, 2005: 19-33).

⁴² No caso argentino, a criação de um museu de arte moderna viria mais tarde, em meados da década de 1950, e a instituição que se ocupa em divulgar a arte moderna em Buenos Aires é o Instituto Torcuato di Tella.

⁴³ Em um artigo da autora, em preparação para uma revista estrangeira, trataremos da possível mediação de Berenson e de Sarfatti na aquisição de ao menos três obras que hoje estão no acervo do MASP, o que nos leva a hipotetizar que Bardi, Sarfatti e Berenson tenham procurado estabelecer uma parceria. Berenson é certamente uma referência importante por trás da atribuição de obras presentes no acervo do museu, mesmo que não haja evidências que tenha sido diretamente consultado por Bardi.

⁴⁴ É o caso do famoso livro *Conceitos fundamentais de história da arte*, de Heinrich Wölfflin, cujo conhecimento e leitura pela crítica modernista local merece ser melhor estudada.

Artigo recebido em dezembro de 2019. Aprovado em janeiro de 2020.